

L'òpera *Il più bel nome* d'Antonio Caldara i la recepció del darrer barroc a Catalunya

Francesc Bonastre

Universitat Autònoma de Barcelona
fslbb@telefonica.net

Resum

L'autor del present article estudia el context històric, polític, musical i social de la Barcelona de 1708, en plena Guerra de Successió a la corona d'Espanya, produïda per la mort de Carles II de Castella el 1700, el qual no deixà successió directa. Un dels pretendents, l'arxiduc Carles d'Àustria, residí a Barcelona des de 1707. Casat per poders a Viena amb la princesa Elisabet de Brunsvic-Wolfenbüttel el 23 d'abril de 1708, es va fer la ratificació solemne del matrimoni a la basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona, el dia 1 d'agost de l'any esmentat, acte que fou precedit per una solemne comitiva ciutadana per honorar l'entrada de la reina Elisabet a la ciutat; l'endemà a la tarda s'estrenà l'òpera *Il più bel nome*, d'Antonio Caldara, dedicada a la reina en homenatge, *nel festeggiarsi il Nome Felicissimo / di / sua Maestà Cattolica / Elisabetta Cristina / Regina de le Spagne*. L'autor fa una detinguda anàlisi de l'òpera, que esdevé la primera representada a Barcelona, i la primera òpera italiana estrenada a Espanya. Hom hi destaca la seva vàlua artística, especialment pel fet de pertànyer ja a una nova estètica, que depassa el darrer barroc per incorporar-hi elements significatius del nou estil emergent, el *Galant*.

Paraules clau: Guerra de Successió al tron d'Espanya, darrer barroc, preclassicisme, llenguatge operístic.

Resumen. *La ópera Il più bel nome y la recepción del último barroco musical en Cataluña*

El autor del presente artículo estudia el contexto histórico, político, musical y social de la Barcelona de 1708, en plena Guerra de Sucesión a la Corona de España, producida por la muerte de Carlos II de Castilla en 1700, el cual no dejó sucesión directa. Uno de los pretendientes, el archiduque Carlos de Austria, residió en Barcelona desde 1707. Casado por poderes con la princesa Elisabet de Brunsvic-Wolfenbüttel el 23 de abril de 1708, se realizó la solemne ratificación del matrimonio en la basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona, el día 1 de agosto de dicho año, acto que fue precedido por una solemne comitiva ciudadana para honrar la entrada de la reina Elisabet en la ciudad. Al día siguiente se estrenó la ópera *Il più bel nome*, de Antonio Caldara, dedicada a la reina en homenaje, *nel festeggiarsi il Nome Felicissimo / di / sua Maestà Cattolica / Elisabetta Cristina / Regina de le Spagne*. El autor realiza un detenido análisis de la obra, que fue la primera ópera representada en Barcelona, y asimismo, la primera ópera italiana representada en España. Se destaca su valor artístico, espe-

cialmente por el hecho de pertenecer a una estética nueva, que traspasa el último barroco para incorporar elementos significativos del nuevo estilo emergente, el *Galante*.

Palabras clave: Guerra de Sucesión al trono de España, último barroco, preclasicismo, lenguaje operístico.

Résumé. *L'opéra Il più Bel Nome et la réception du dernier baroque musical en Catalogne*

L'auteur de cet article étudie le contexte historique, politique, musical et social de la Barcelone du 1708, au beau milieu de la guerre de Succession à la Couronne d'Espagne, déclenchée par la mort de Charles II de Castille en 1700 sans laisser de succession directe. Un des prétendants au trône, l'Archiduc Charles d'Autriche, résida à Barcelone à partir de 1707; marié par procuration à Vienne avec la princesse Elisabeth de Brunswick et de Wolfenbüttel le 23 avril 1708, la ratification officielle du mariage eut lieu à la basilique de Santa Maria del Mar de Barcelone le 1er août de la même année. L'acte fut présidé par un cortège de citoyens afin d'honorer l'arrivée de la Reine Elisabeth dans la ville. Le lendemain, dans l'après-midi, eut lieu la première de l'opéra *Il più Bel Nome*, d'Antonio Caldara, en hommage à la reine, *nel festeggiarsi il Nome Felicissimo / di / sua Maestà Cattolica / Elisabetta Cristina / Regina de le Spagne*. L'auteur fait une analyse détaillée de l'opéra, qui fut le premier représenté à Barcelone ainsi que le premier opéra italien représenté en Espagne. On y souligne sa valeur artistique, plus particulièrement le fait de déjà appartenir à une nouvelle esthétique, qui dépasse le dernier baroque pour y incorporer des éléments significatifs du nouveau style émergent, le *Galant*.

Mots-clé: Guerre de Succession au Trône d'Espagne, dernier baroque, pré-classicisme, langage opéristique.

Abstract. *The opera Il Più Bel Nome and the reception of late baroque music in Catalonia*

The author of this article studies the historical, political, musical and social context of Barcelona in 1708, at the height of the War of Succession to the Spanish Crown, produced by the death of Charles II of Castile in 1700, who left no direct successor. One of the pretenders, Archduke Charles of Austria, resided in Barcelona from 1707; he was married by proxy to Princess Elisabeth of Brunsvic and Wolfenbüttel on April 23, 1708, and the marriage was solemnly ratified at the Basilica of Santa Maria del Mar in Barcelona, on August 1 of said year, a ceremony that was preceded by a solemn public procession to honour the entrance of Queen Elisabeth in the city. The following day the opera *Il più Bel Nome* by Antonio Caldara was performed for the first time in honour of the Queen, *nel festeggiarsi il Nome Felicissimo / di / sua Maestà Cattolica / Elisabetta Cristina / Regina de le Spagne*. The author makes a careful analysis of the opera, which was the first to be performed in Barcelona, and also the first Italian opera to be performed in Spain. It is of particular artistic value, especially because it pertained to a new aesthetic, which moves on from late baroque to incorporate significant elements of the new emerging style, *Galant*.

Keywords: War of Succession to the Spanish Throne, late baroque, pre-classicism, operatic language.

Zusammenfassung. *Die Oper Il più bel nome und die Rezeption des musikalischen Spätbarocks in Katalonien*

Der Autor dieses Artikels untersucht den historischen, politischen, musikalischen und sozialen Kontext Barcelonas im Jahre 1708, mitten im Spanischen Erbfolgekrieg, der durch den

Tod des Königs Karl II. von Spanien ausgelöst wurde, der ohne direkte männliche Nachkommen gestorben war. Einer der Thronanwärter, der Habsburger Erzherzog Karl, residierte seit 1707 in der Stadt. Nachdem er sich am 23. April 1708 in Wien per Vollmacht mit der Prinzessin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel vermählt hatte, fanden die eigentlichen Hochzeitsfeierlichkeiten am 1. August des selben Jahres in der barcelonischen Basilika Santa Maria del Mar statt. Der Trauung ging ein feierlicher Umzug voraus, mit dem die Bürger der Stadt den Einzug der «Königin Elisabeth» ehrten. Am folgenden Abend wurde die von Antonio Caldara komponierte Oper *Il più bel nome* uraufgeführt, die der Königin gewidmet war: *nel festeggiarsi il Nome Felicissimo / di / sua Maestà Cattolica / Elisabetta Cristina / Regina de le Spagne*. Der Verfasser des Artikels unternimmt eine ausführliche Analyse der Oper, bei der es sich um die erste Aufführung einer Oper in Barcelona sowie um die erste italienische Oper handelte, die in Spanien Premiere feierte. Er arbeitet dabei ihren künstlerischen Wert heraus, vor allem den Umstand, dass sie zu einer neuen Ästhetik gehört, die über den Spätbarock hinausgeht und signifikante Elemente des im Entstehen begriffenen Galanten Stils aufweist.

Schlüsselwörter: Spanischer Erbfolgekrieg, Spätbarock, Frühklassizismus, Opernsprache.

Dins del context de la Guerra de Successió a la Corona d'Espanya, la residència habitual de l'arxiduc d'Àustria, tingut com a rei pels catalans amb la denominació de Carles III, fou la ciutat de Barcelona, on havia arribat el 7 de novembre de 1705. Aquesta residència no fou el Palau Reial, sinó la *Hal·la dels draps*, edifici contigu a la Llotja del Mar, que s'utilitzà com a lloc d'estada oficial dels virreis de Catalunya¹.

La sala d'armes d'aquest palau, segons Feliu de la Penya,

...constava «la sala d'Armes» de 4 salons, hon podien aplegar-se armes per a més de 30.000 homens; los entressols s'aprofitaven pera dipòsit del blat. Al ferne Palau per los Virreys no calgué més que axecar envans per dividir les sales, enguixar los sostres, obrir balcones hont abans hi havien finestres, y ornamentarlo. Aquest palau, que l'adicionador de Mariana anomenava grandios, no existeix per havershi calat foc en nostres temps².

Una galeria, feta edificar pel príncep Georg von Hessen Darmstadt, comunicava el palau amb l'església de Santa Maria de Mar, on es construí una tribuna per a la família reial³.

És important de destacar, tanmateix, la creació, el 1707, de la capella musical de l'arxiduc, formada per una vintena llarga de cantants i d'instrumentistes italians, posats sota la direcció del mestre napolità Giuseppe Porsile (1680-

1. CARRERAS BULBENA, Joseph Rafel. *Carlos d'Àustria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel, à Barcelona y Girona* (Músiques, Festes, Càrrechs Palatins, Defensa de l'Emperador, Religiositat d'aquests Monarques). Obra composta per..., ciutadà de Barcelona. (Edició bilingüe, en català i en alemany.) Barcelona: Tip. L'Avenç, Ronda Universitat, 20 (1902), p. 41. N.B.: Els textos de l'època són respectats en la seva grafia original.
2. *Id.*, *Ibid.*, p. 42-43.
3. *Id.*, *Ibid.*, p. 41.

1750); més avant, el 1710, aquest conjunt vocal i instrumental fou ampliat amb una altra vintena de músics austríacs, majoritàriament instrumentistes d'alè (oboès, fagots, trompetes i trompes).

L'activitat de la capella musical de l'arxiduc s'estengué fins al 1713⁴, i significà, amb les seves intervencions arreu de la ciutat —especialment a la catedral de Barcelona, a Santa Maria del Mar i a la sala gòtica de la Llotja del Mar—, un canvi essencial en l'alambinat mecanisme del procés de recepció del darrer barroc musical a Catalunya, superant l'antiga i pausada faïç del seu adveniment mitjançant documents indirectes (partitures, notícies i apreciacions verbals, habitualment mancades del context propi), i substituint-lo per la presència real dels intèrprets que recrearen amb propietat i amb excel·lència un repertori nou, basat en el llenguatge del darrer barroc, bé que ja empeltat notòriament amb elements pertanyents a una nova saba, l'estil *Galant*, en aquells moments emergent i representatiu de l'avantguarda musical europea⁵.

* * *

Amb motiu de l'arribada a Barcelona de l'esposa de l'arxiduc, Elisabet de Brunswick-Wolfenbüttel, el 2 d'agost de 1708 es dugué a terme, com a homenatge, l'estrena de l'òpera *Il più bel nome* a la sala gòtica de la Llotja del Mar de Barcelona.

Tres dies abans, el dimarts, 31 de juliol de 1708, tingué lloc l'acte de complimentació de les autoritats barcelonines a la reina, recollit a les actes del Dietari de la Diputació del General de Catalunya:

En aquest mateix dia (31 de juliol) sas excel·lèncias fidelíssimas, a las dos horas passat lo migdia, son anats consistorialment en lo lloch de Sant Andreu de Palomar a complimentar a la reyna nostra senyora, lo que se ha executat en execució del disposat per sa majestat en son real despaig de data de [sic] del mes proppassat en lo modo y forma següent, és a saber, que primerament anava lo correu de la present casa ab son postilló sonant la trompetilla, després se seguian diferents trompetas de la present casa a cavall ab mulas ab sas cotas y sombreros de domàs carmesí y blanch; després se seguia un cotxe de quatre mulas dins lo qual anaven los verguers amb cotas de tafetà morat ab las masses grans, després se seguian dos cotxes de sis mulas, dins los quals anaven sas excel·lèncias fidelíssimas, y després se seguian los magnífichs accessors, advocat fiscal y demés officials de la present casa, militars y gaudints ab cotxes de quatre mulas⁶.

4. L'arxiduc Carles d'Àustria tornà a Viena a finals de 1711, per assumir la dignitat del càrrec d'emperador d'Àustria (Sacre Imperi Romano-Germànic), degut a la mort del seu germà Josep; Porsile, emperò, romangué fins a les darreries de 1713 a Barcelona, al servei de la reina Elisabet de Brunswick-Wolfenbüttel, com a mestre de cant, segons el testimoni de Lawrence E. Bennet a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), ed. S. Sadie, V. 15, p. 128, col. 1.
5. BONASTRE, F. «*Il più bel nome*, 300 anys de la primera representació d'òpera a Barcelona». *Revista Musical Catalana*, núm. 292 (febrer de 2009), p. 6, col. c.
6. *Dietari de la Diputació del General de Catalunya*, vol. X (1701-1713), f. 175, corresponent al dia 31 de juliol de 1708.

Al *Dietari* segueixen els actes d'homenatge de les autoritats barcelonines, en aquest cas, del diputat eclesiàstic de la Generalitat:

Y arribats a la casa hont posave la reyna nostra senyora y obtinguda llicència de sa magestat, són entrats en lo aposento a hont estava sa magestat ab son docer y tarima, estant en un costat enpeus las damas de sa magestat, havent entrat primerament los verguers ab sas massas al coll, las quals han abaixat encontinent al entrar al aposento, fent acatament a sa magestat, y luego havèn fet sas excel·lèncias fidelíssimas tres profundas reverèncias, lo senyor diputat eclesiàstich, en veu de tot lo consistori ha fet una peroració, manifestant a sa magestat lo gustós motiu que-ls obligava a posar-se als reals peus de sa magestat y la universal alegria que cap a tot lo principat de son feliz arribu a aquell y de son real casament.

Y luego de haver honrat dit senyor deputat eclesiàstich sa magestat, ha assenyalat que-s cubrisen e immediatament ha passat a respondrer ab gran demostració de carinyo y ab semblant molt alegre, y luego han passat sas excel·lèncias fidelíssimas a besar sa real mà de un en un per son orde. Y per quant lo aposento era molt petit, no han entrat los magnífichs accessors y demés oficials en la ocasió que han entrat dits senyors consistorials, sinó que després de haver acabat la funció sas excel·lèncias fidelíssimas, han entrat dits accessors y advocat fiscal y demés oficials per son orde ha besar la real mà de sa magestat; essent ya fora del aposento sas excel·lèncias fidelíssimas y fet lo sobredit, se'n han tornat en la present ciutat y casa de la Deputació en la mateixa forma y acompanyament⁷.

Seguint el fil dels esdeveniments de la presència de la parella reial, el primer d'agost del mateix any 1708, el secretari del rei, Ramon de Vilana, comunicà als representants de la Diputació del General de Catalunya

...La alegre y feliz notícia, la victòria que las armas del aliats han conseguit en Flandes, derrotant enterament lo exèrcit de Fransa, gubernat per lo duch de la Bandoma (Vendôme), com de dit bitllet és de vèurer qu'és assí cusit y signat de número CLXXXVII, y del thenor següent:

*«Excelentísimo y fidelísimo señor. Acabando de llegar la felicísima noticia de haver las armas de la alianza en Flandes derrotado enteramente el ejército del duque de Bandoma, haziéndole prisioneros siete mil hombres, veinte oficiales generales, veinte y dos coroneles con todo el tren de la artillería y demás, no habiendo nosotros perdido que de a tres a quatro mil hombres, y no sabiéndose aún el número de los muertos enemigos, de orden de su magestad, anticipo a vuestra excelencia la noticia. Dios guarde a vuestra excelencia muchos años. Palacio, y julio 31 de 1708. Excelentísimo señor, beso la mano de vuestra excelencia, su mayor servidor. Don Ramón de Vilaplana Perlas.»*⁸

7. *Ibid.*, f. 175v-176.

8. *Ibid.*, f. 176v.

* * *

Paral·lelament a les notícies referents a la guerra que s'estava duent a terme a Europa, els textos del *Dietari* de la Diputació del General de Catalunya ens permeten assabentar-nos d'altres aspectes interessants, certament relacionats amb la representació de l'òpera *Il più bel nome*, de la qual formen part indispensable. El redactor del *Dietari* ens ofereix la notícia, corresponent a l'esmentat dia 1 d'agost de 1708, segons la qual,

En aquest mateix dia és estada la cèlebre funció de la real entrada de la reyna nostra senyora dona Isabel Cristina de Volfembutel (Wolfenbüttel) en la present ciutat y ratificació del desposori de sas magestats en la iglésia parroquial de Santa Maria del Mar, la qual funció se ha executat en la forma següent⁹:

Segueix una llarga i detallada descripció de la cerimònia, presidida pel motiu anunciat en el text immediatament anterior, és a dir, la *ratificació dels desposoris de sas magestats*, que atorga a aquest fet un sentit solemne jurídicament i socialment, atenent al fet que els contraents s'havien casat per poders:

...La princesa Elisabeth Christina de Brunswick Wolfenbüttel, [que] s'havia casat a Viena, lo 23 d'Abril del mateix any (1708), amb l'Emperador Joseph I, per poders de son germà Carlos¹⁰.

L'entrada de la reina a la ciutat s'inicià a les dues de la tarda (...a las dos horas passat migdia), per part del rector i del claustre de la Universitat Literària, amb les corresponents insígnies doctorals de cada facultat i amb el concurs d'un grup de ministrers (*ministrils*), trompetes i timbals; la reina havia partit amb anterioritat de Sant Andreu de Palomar,

...ab una riquíssima carrosa acompanyada de moltes damas y grans senyoras, que anavan seguint-la ab sos cotxes¹¹.

La comitiva complí amb un protocol estricte, que consistia en la visita corporativa de les institucions a la reina, que anava atansant-se a la ciutat amb la seva pròpia comitiva; cada institució, per tant, la complimentava en el lloc en què es trobava, i se'n tornava a la ciutat.

Tanmateix, el seguici del rei s'havia anticipat sortint pel portal del Mar amb el seu acompanyament, i ja es trobava a la tenda preparada per a aquesta ocasió, tocant a l'església de Santa Anna:

Lo rey nostre senyor, que Déu Guarde, se havia ya anticipat eixint de la present ciutat per lo portal de Mar ab sa guarda de corps y ab molta noblesa y comitiva, y estava ja en la dita tenda quant arribà la reyna nostra senyora, lo qual isqué a rébrer-la y prenent-la per la mà se'n entraren dins la tenda a hont

9. *Ibid.*, f. 176v.

10. CARRERAS BULBENA, J.R. *Op. cit.*, p. 77.

11. *Dietari*, f. 177.

se tingué per sas magestats previngut un sumptuós refrech, y después de haver estat allí algun rato se executà la funció de la real entrada...»¹²

La descripció de la *Real entrada* dona fe de la solemnitat tan adient amb la importància de l'acte públic que s'anava a celebrar. El seguici partí del convent de Jesús, amb els massers del bras militar i dels de la Diputació; seguien les timbales, trompetes i ministrers de la ciutat, amb la guarda de cavalleria de la reina, capitanejada pel compte de Somaglia Milanès; les timbales i els clarins del rei, els dos secretaris d'estat: el marquès Don Ramon de Vilana Perlas i Don Antonio Romeo y Anderas, i el diputat eclesiàstic; continuava amb la fileira dels *grandes*: el comte de Plasència, el comte de Centellas, el comte de la Corsana, el comte d'Eri, el marquès de la Casta, el comte Julio Bisconti, el comte de Alcaudete, el comte de Cifuentes i el comte d'Elda. Portava l'estoc reial el príncep Antonio Floriano de Lichtenstein, amb quatre reis d'armes.

La ressenya continua amb el seguici del rei i de la reina:

Venia inmediatamente lo rey nostre senyor, que Déu guarde, ab un cavall ricament adornat, al qual reberen los excel·lentíssims senyors concellers en lo baluart del portal del Àngel. Y después de haver fet las degudas cortesias y acatament, sa magestat manà se cubriessen y luego lo senyor conceller en cap prengué la renda del cavall en què anava sa magestat ab la mà esquerra, y los altres sinch senyors concellers y un prohóm prenguren lo tàlem que estava apersebit en dit portal. Luego se posaren dos cordons molt llarchs de seda al fre del cavall y en quiscun cordó anaven dotse personas de tots estaments del savi Consell de Cent molt ben ataviats, y d'esta manera se proseguí la funció, anant sa magestat sota del tàlem, luego se seguian los cavallers de la casa real: camarer mayor, sumiller de corps y altres camarers en exercici y entrada. Inmediatamente, venia la reyna nostra senyora dins de un cotxe dorat molt rich y fet amb singular artificio, seguín-se tras lo cotxe lo senyor almirant de Aragón, majordom mayor de la reyna nostra senyora; luego se seguian diferentes timbalas i clarins reals y porció de las guardas de corps, tots de color groc ab galons de plata, y finalmente venian las damas de la reyna nostra senyora ab molt s y diferentes cotxes molt richs y vistosos¹³.

El tram final de la comitiva conduïa a Santa Maria del Mar, objectiu primordial de la solemne cerimònia de la ratificació del desposori de ses majestats. El recorregut anà seguit des del portal de l'Àngel, la plaça de Santa Anna, el carrer de Portaferrixa, la Rambla, el portal de les Drassanes, els carrers de Dormidor de Sant Francesc, Ample i Canvis. Tots aquests carrers estaven guardats amb domassos i tota mena de detalls decoratius, entre els quals destacava, en el portal de la Drassana, un arc triomfal i un empostissat damunt el qual sonava música de corda, fusta, metall i percussió.

Finalment, el *Dietari* refereix amb tota precisió la solemne entrada de Carles d'Àustria i Elisabet Cristina de Brunsvic i Wolfenbüttel a Santa Maria del Mar,

12. *Ibid.*, f. 179.

13. *Ibid.*, f. 180-180v.

per a la cerimònia de la ratificació de les noces reials. El text conté totes les referències del protocol civil i del religiós, el conjunt dels quals atorga una òptima informació de l'extraordinari poder simbòlic i de la singular transcendència política i social d'aquest ritu.

...Al arribar lo rey nostre senyor a la iglésia de Santa Maria del Mar desmuntà de cavall, aguantant que la reyna desembarcàs del cotxe, y aleshores la prengué per la mà y entraren junts a la iglésia per la porta mayor, a hont los estavan aguantant, vestits de pontifical, los senyors Archebisbe de Tarragona¹⁴, bisbe de Cartagena de las Índias, bisbe de Mallorca, bisbe de Albarrazín y molts abats del present principat, lo Capítol de la iglésia catedral¹⁵, y la comunitat de Santa Maria; y allí se arrodillaren sas magestas en dos almoadas que estavan previngudas, adorant lo *lignum crucis*¹⁶. Y després, prenent aygua beneyta de mà de dit senyor archabisbe, se'n entraren en la capella de nostra senyora del Pilà, ahont se cantaren les lletanies de Maria Santíssima¹⁷, mentres que lo rey nostre senyor se retirà a la secrestia de la mateixa capella per a llevar-se las botas y compondrer-se, concludidas las lletanias¹⁸.

La part estrictament religiosa continuà amb la cerimònia litúrgica de la benedicció dels esposos, com a testimoni de la ratificació del reial desposori de ses majestats, seguida del cant solemne del *Te Deum*:

...Y tornat sa magestat en la capella del Pilar, se encaminaren sas magestats anant sota del tàlem en lo presbiteri, a hont entraren la camarera mayor ab las damas de la reyna, lo senyor príncep Antonio de Liechtenstein, cavallerís mayor, lo senyor comte de Zinzendorf, camarer mayor, sumiller de corps de sa magestat, y lo senyor almirant de Aragó, mayordom mayor de la reyna nostra senyora, y los comuns de la ciutat, Deputació y bras militar, y los *grandes* y títols. Y poch après de haver-se posat sas magestats sota del docer, se arrodillaren y se celebrà la ratificació del real desposori de sas magestats, donant-los la benedicció lo dit senyor arcabisbe de Tarragona, qui immediatament entonà lo *Te Deum*,¹⁹ lo qual se cantà ab gran harmonia y música. Y fet lo sobredit, se'n pujaren sas magestats per la escala de la tribuna del real palàcio, y luego disparà tota la artilleria de la plasa y de las embarcacions que són en lo port y tocaren las campanas de todas las iglésias y los comuns se'n tornaren cadahú en sas casas a peu. Y los officials del General, acabada la funció, se trobaren en dita iglésia de Santa Maria del Mar a effecte de acompanyar a sas excel·lèncias fidelíssimas²⁰ en la present casa de la Deputació²¹.

14. L'arquebisbe de Tarragona era la màxima autoritat eclesiàstica de Catalunya; posseïa la categoria de metropolità i de primat.

15. *Catedral*, al ms.

16. El *lignum crucis* és una relíquia de fusta de la creu de Jesucrist.

17. Són les anomenades *Lletanies Lauretanes*, en llatí.

18. *Dietari*..., f. 180v.

19. El *Te Deum* és el càntic propi de les Matines; esdevé també el cant litúrgic d'acció de gràcies per antonomàsia.

20. Es refereix als diputats del General de Catalunya.

21. *Dietari*..., f. 181.

Carreras Bulbena reproduceix, a l'apèndix 11, el text de la cerimònia de ratificació del matrimoni entre Elisabeth de Brunswic i Wolfenbüttel i Carles d'Àustria:

Al primer d'Agost de mil setcents y vuit lo Ilm. y Rm. Sr. Dr. Fr. Joseph Llinás, Archabisbe de Tarragona, primat de las Espanyas, ab llicència del Sr. Vicari General Romaguera, demanada de present, assistí al matrimoni celebrat per entre la Cesarea y Real Majestat de D. Carlos Tercer d'Àustria Rey d'Espanya, ab D^a Isabel, Princesa de Vudembufeld (*sic*), foren testimonis don Joan Miquel Antoni, Bisbe de Cartagena de Indias y lo Ilm. y Rm. Sr. D. Joan Navarro, Bisbe de Albarracín, y D. Joan Mateo Butzi, Capellà Major de S.M., y el Rnd. Esteve Mascará Vi. Pr. de la Present Iglesia y capellà de honor de S.M.²²

Amb motiu d'aquesta cerimònia, i atesa la seva important significació política, social i religiosa, Carles d'Àustria concedí, amb data de l'1 d'agost de 1708, diverses nominacions nobiliàries, beneficis i prebendes entre els seus fidels d'arreu de l'imperi: catalans, aragonesos, valencians, espanyols, austríacs i alemanys. L'enunciat del text diu: *Mercedes, que la real munificencia del / Rey nuestro Señor ha dispensado à sus Vassallos, en ocasión / de la entrada de la Reyna nuestra Señora, y Real Desposorio de su Magestad, el dia 1. de corriente mes de Agosto de 1708*²³.

En el context civil de la cerimònia, és destacable la presència de lluminàries nocturnes (*alimares*) per diversos indrets del centre de la ciutat, i en demostració de l'alegria per la presència de la reina. L'endemà, dijous, 2 d'agost de 1708, els diputats anaren a saludar el rei; fou el diputat eclesiàstic qui s'encarregà, en nom dels seus col·legues, de manifestar

...lo gran contento y alegria que cabia a tot lo principat de son real desposori, suplicant a la divina magestat fos servit concedir-li felís i ampla successió per benefici de sos vassalls y per lo bé de la christiandat, i que fós servit, Déu nostre senyor, concedir affortunats progressos a sas armas fins a vèurer-se en lo sòle de tots sos dilatats dominis com ho desitjavan estos sos fidelíssims vassalls²⁴.

Tanmateix, els esmentats diputats continuaren la seva ambaixada protocol·laria amb la salutació a la reina:

Y anant ab lo mateix ordre y acompanyament, són entrats al quarto de la reyna nostra senyora, ahont se ha executat ab sa magestat la mateixa cerimònia y obsequi que se ha referit del rey nostre senyor. Y fet lo sobredit, se'n són tornats en la present casa de la Deputació ab lo mateix acompanyament, anant sempre a peu tant a la anada com a la tornada.²⁵

22. CARRERAS BULBENA, J.R. *Op. cit.*, Apèndix 11, p. 486.

23. Imprès a Barcelona per Rafael Figueró, *Impressor del Rey nuestro Señor, año 1708*. Exemplar obrant a la Biblioteca de Catalunya, R.-17.588.

24. *Dietari...*, f. 181v.

25. *Ibid.*, f. 181v.-182.

I ve ara, just després del text esmentat més amunt, la notícia que anuncia la representació d'una òpera (*Il più bel nome*) a la Llotja del Mar:

...E acabats los besamans dels comuns, anaren sas magestats a vèurer una òpera italiana que-s representà en la casa de la Llotja del Mar. I després a la nit, després de haver sopat sas magestats, se tiraren en la casa de la Generalitat moltes invensions de foch que estavan previngudas a gastos del General²⁶.

El text del *Dietari* clou la jornada amb la serena i gaudiosa contemplació nocturna d'una Barcelona animada amb música i lluminàries:

En aquest mateix dia a la nit, se han continuat las alimàrias per tota la ciutat, y se adverteix que en la casa del General enfront del real palàcio, han estat en un catafal tot lo dia, fins finidas las alimàrias, las timbalas, trompetas y menestrils de la present casa sona[n]t, lo que ha durat tots los tres dias de las alimàrias, y se han tirat de nit moltes invensions de foch a gastos de la ciutat²⁷.

Josep Rafael Carreras Bulbena esmenta els detalls d'aquesta estrena:

En aytal Sala fou estrenada, segons los escriptors contemporanis, la primera òpera italiana sonada a Barcelona. Aquest treball musical fou posat amb decoracions, fent d'escenacle un empostissat, ormejat de cop i volta, que anava desde'l derrer arch fins a la paret del fons de la Sala. A les 5 de la tarda del dia 2 d'Agost del meteix any de 1708, o sia, l'endemà de l'entrada d'Elisabeth Cristina en Barcelona, los Comuns anaren a veure a Carlos d'Àustria y a sa muller, mentre que les trompetes, timbals y ministrils de la Deputació sonavan triada música des d'un catafalch enfront lo Palau. Llesta ja l'Audiencia, la reyal parella féu via cap a la Llotja, hont arribà vers les 7 del vespre, acompanyats dels ambaixadors de l'Imperi y de Portugal, la Reyal Familia y la Noblesa catalana²⁸.

Però el testimoni més antic que assereix l'estrena d'*Il più bel nome* en la data del 2 d'agost de 1708 no és el de Carreras Bulbena, sinó el d'Andreu-Avel·lí Pi i Arimon:

...A la òpera italiana han mostrado los barceloneses en todas épocas una afición decidida. Entre los festejos con que esta ciudad solemnizó la boda del Archiduque Carlos de Austria con Cristina de Brunswick Wolfbuttel (*sic*) fue la òpera que en dos de agosto de 1708 se cantó en el salón de la Lonja...²⁹

Aquesta obra fou creada per Antonio Caldara (1671-1736), compositor de la cort de Viena, el qual, uns mesos abans d'arribar a Barcelona per dirigir-la,

26. *Ibid.*, f. 182.

27. *Ibid.*

28. CARRERAS BULBENA, Josep Rafael (1902). *Carlos d'Àustria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*. Edició bilingüe, en català i en alemany. Barcelona, p. 116-117.

29. PI I ARIMON, Andrés Avelino (1854). *Barcelona antigua y moderna*. Barcelona, II, p. 1087 i següents. Citat per ALIER AIXALA, Roger (1990). *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana de Musicologia, p. 42.

féu una estada a Roma, al palau del cardenal Ottoboni, on li foren interpretades algunes composicions pròpies. En aquest sojorn romà coincidí amb Alessandro i Domenico Scarlatti, Bernardo Pasquini, Arcangelo Corelli i Georg Fiedrich Händel. Com he escrit anteriorment:

...No és una casualitat, doncs, que el contacte de Caldara amb el gruix de l'avantguarda musical italiana del moment aportí els fruits saborosos d'una novella opció artística que sura arreu de la partitura dedicada a l'esposa de l'Arxiduc³⁰.

Carreras Bulbena esmenta un imprès titulat *Breve relación de los festejos reales* (en nota a part específica que es tracta d'un document «en poder de Francesc Bofarull»), i al·ludeix a la denominació de *Componimento da camera per musica*, afegint que realment no es tracta d'una òpera en el sentit habitual³¹. Però la realitat ens fa veure que l'assertió emprada per Carreras no esdevé del tot certa, si hom ateny a l'estructura de la partitura conservada.

El seu títol, que apareix a la portada de la partitura, és el següent:

IL PIV BEL NOME / Nel Festeggiarsi il Nome Felicissimo / di / SVA MAESTÀ
CATTOLICA / ELISABETTA CRISTINA / REGINA DE LE SPAGNE /
Componimento da Camera per Musica / Poesia del Dottore Pietro Pariati
/Musica di Antonio Caldara.

A la pàgina següent, hi afegeix:

INTERLOCVTORI / Giunone / Venere / Ercole / Paride, ed / Il Fato / La
Scena rappresenta I Campi Elisi.

L'obra consta de 56 moviments, dels quals hi esmentem l'obertura instrumental, 3 cors amb acompanyament orquestral, 7 *ritornelli* instrumentals, 23 recitatius i 22 àries. La plantilla vocal és formada per cinc solistes (Venere, Giunone, Paride, Ercole i Il Fato), als quals podia sumar-s'hi un cor.

Tanmateix, la plantilla instrumental consta de 2 flautes, 2 oboès, 2 trompes, 2 trompetes (i 2 timbals), violins primers, violins segons, violes [*violette*] i el continu (violoncel, contrabaix, fagot, clavicèmbal, tiorba).

Estructura general de l'obra

Número d'ordre.- Tonalitat.- Compàs.- Dinàmica i agògica.- Instrumentació:
Bc (Baix continu); Cb (Contrabaix); Clv (Clavicèmbal); Fag (Fagot); Ob (Oboè); Tior (Tiorba); Tp (Trompa); Tr (Trompeta); Vl (Violí); Vla (Viola).- S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), B (Basso).- DC (*Da capo*)

1. Obertura (*Sinfonia*)

Do M.- C.- *Allegro-Adagio*.- Tr I/II, Ob I/II, Vl I/II, Vla, Bc (Fag, Vla, Clv).

30. BONASTRE, F. *«Il più bel nome, 300 anys de la primera representació d'òpera a Barcelona»*. *Revista Musical Catalana*, núm. 292 (febrer de 2009), p. 6, col. c.

31. CARRERAS BULBENA, J.R. *Op. cit.*, p. 119.

2. *Coro di Seguaci della Bellezza*
Do M.- 2/4.- *Allegro*.- Ob I/II, VI I/II, Vla.- S,A, T.- Bc.-DC.
3. Recitativ de Venere
Do-Fa.- C.- Venere, Bc.
4. Ària de Venere
Si b M.- 3/8.- VI I/II *unisoni*, Vla, Bc.- DC.
5. Recitativ de Paride i Venere
Sol m- Fa# m.- C.- Paride, Venere.- Bc.
6. *Ritornello* instrumental
Re M.- C.- *Allegro*.- VI I/II, Vla, Bc.
7. Ària de Paride
Re M.- C.- *Allegro assai*.- Paride, Bc.- DC.
8. Recitativ d'Ercole i Venere
Si m- Fa M.- C.- Ercole, Venere, Bc.
9. Ària d'Ercole
Re m.- 2/4.- *Allegro assai*.- VI I/II *unisoni*, Vla, Bc.- DC.
10. Recitativ de Paride i Venere
La- Fa# m.- C. Paride, Venere. Bc.
11. *Coro di seguaci della virtù*
Re M.- 3/8.- *Allegro*.- Tr I/II, Ob I/II, VI I/II, Vla.- S,A,T.- Bc.- DC.
12. Ària de Giunone
La M.- C.- *Piano sempre e staccato*.- VI I/II, Vla, Bc (*Tiorba sola*).-DC.
13. Recitativ de Giunone, Paride i Venere
Si m- Fa nat. M.- C.- Giunone, Paride, Venere,. Bc.
14. *Ritornello* instrumental
Do M.- 3/4.- Ob I/II, VI I/II, Vla, Bc.
15. Ària de Venere
Do M.- 3/4.- Venere, Bc.- DC.
16. Recitativ d'Ercole, Giunone, Venere i Paride
La m- Sol m.- C.- Ercole, Giunone, Venere, Paride. -Bc.
17. Ària de Paride
Mi b M.- C.- VI I/II, *unisoni*, Vla, Bc.- DC.
18. Recitativ de Giunone, Venere, Ercole i Paride
Do M- Si m.- C.- Giunone, Venere, Ercole, Paride.- Bc.
19. Ària de Giunone
Mi M.- 3/8.- *Allegro così così*.- Giunone, VI I/II, Vla, Bc.- DC.
20. Recitativ de Venere, Giunone, Ercole, Paride i Fato
Si m- Mi m.- C.- Venere, Giunone, Ercole, Paride i Fato.- Bc.
21. *Ritornello* instrumental
Sol M.- C.- VI I/II, Vla, Bc.
22. Ària de Fato
Sol M.- C.- *Aria Andante*.- Fato, Bc.- DC.

23. Recitativu de Venere, Ercole, Paride, Fato i Giunone
Si M (inv. de 6^a)- Mi m.- C.- Venere, Ercole, Paride, Fato, Giunone.- Bc.
24. *Ritornello* instrumental
Do M.- 3/8.- *Allegro assai*. VI I/II, Vla, Vc.
25. Ària d'Ercole
Do M.- 3/8.- *Allegro assai*.- Ercole, Bc.- DC.
26. Recitativu d' Ercole, Paride, Venere, Fato i Giunone
La M (inv. de 6^a)- Do# m.- C.- Venere, Ercole, Paride, Giunone, Fato.- Bc.
27. Ària de Venere
La M.- 2/4.- *Allegro*.- Venere, VI I/II, Vla, Bc.- DC.
28. Recitativu de Giunone, Ercole, Venere, Fato i Paride
Fa # M.- La m.- C.- Giunone, Ercole, Venere, Fato i Paride.- Bc.
29. Ària de Paride
Re m.- C.- *Allegro*.- Paride, Bc.- DC.
30. Recitat de Giunone i Venere
Si b M- Si m.- C.- Giunone, Paride, Venere.- Bc.
31. Ària de Giunone
Sol M.- 3/4.- *All[egr]o*.- *Con istrom[en]ti e tiorba sola*.- VI I/II, Vla, Tior, Bc, DC.
32. Recitativu de Fato i Giunone
Re M.- Si b M.- C.- Fato, Giunone.- Bc.
33. Ària de Fato
Sol m.- C.- *Allegro assai*.- Fato, VI I/II *unisoni*, Vla, Bc.- DC.
34. Recitat de Giunone, Fato, Paride, Ercole
Do M (inv. de 6^a)- Fa M.- C.- Giunone, Fato, Paride, Ercole.- Bc.
35. *Ritornello* instrumental
Si b M.- C.- *Allegro*.- VI I/II, Vla, Bc.
36. Ària d'Ercole
Si b M.- C.- Ercole.- Bc.
37. Recitativu de Paride, Fato i Venere
Do M (inv. de 6^a) – Fa# m.- C.- Paride, Fato, Venere.- Bc.
38. Ària de Venere
Aria All[egr]o. *Li violini suonano il Basso*.- 12/8.- Venere.- Bc.
39. Recitat de Fato, Giunone, Venere, Ercole i Paride
Si M.- La m.- C.- Fato, Giunone, Venere, Ercole, Paride.- Bc.
40. Ària de Paride
Con violini, e li violini suonerano il Basso soli, e piano.
Do M.- 3/8.- *Allegro*.- Paride, Fl I/II, Ob I/II, VI I/II, Vla, Bassi, Bc.-DC.
41. Recitativu de Giunone, Venere, Ercole, Paride i Fato
La m.- Mi m.- C.- Giunone, Venere, Ercole, Paride, Fato.- Bc.

42. *Aria a due*
Re m.- C.- Ob I/II, VI I/II, Vla. Ària a 2-5 veus. Bc. DC.
43. *Recitat de Fato, Venere i Giunone.*
Do M (inv. de 6^a)- La m.- C. Fato, Venere, Giunone.- Bc.
44. *Ritornello instrumental*
La M.- VI I/II, Vla, Bc.
45. *Ària de Giunone*
La M.- 2/4.- Giunone, Bc.- DC.
46. *Recitativu de Paride, Ercole, Venere i Fato*
Fa # m.- Re M.- C.- Paride, Ercole, Venere, Fato.- Bc.
47. *Aria con trombe è Istrom[en]ti (Fato)*
Re M.- C.- *Allegro*.- Fato, Ob I/II, Tr I/II, VI I/II, Vla, Fato, Bc. DC.
48. *Recitativu de Giunone i Venere*
La m.- Do M.- C.- Giunone, Venere.- Bc.
49. *Ritornello instrumental*
La m.- 3/8.- VI I/II, Vla, Bc.
50. *Ària d'Ercole.*
La m.- 3/8.- Ercole.- Bc.
51. *Recitativu de Venere, Fato, Ercole, Giunone i Paride*
Sol M (inv. de 6^a)- Do M.- C.- Venere, Fato, Ercole, Giunone, Paride.- Bc.
52. *Ària de Venere*
Fa M.- 2/4.- Venere, Ob, (VI), Vla, Bc.- DC.
53. *Recitativu de Paride, Ercole, Venere, Fato i Giunone*
Re m.- La m.- C.- Paride, Ercole, Venere, Fato, Giunone.- Bc.
54. *Aria con corni o violini (Paride)*
Fa M.- C.- Paride, Trp I/II, VI i/II, Bc.- DC.
55. *Recitativu de Fato*
Si b M.- Re M.- C.- Fato.- Bc.
56. *Cor final*
Re M.- 2/4.- Tr I/II, VI I/II i Ob I/II, *unissoni*; Vla, Tutti li Soprani, Alto, Tenore.- Bc.

Avaluació musical de l'òpera *Il più bel nome*

Més enllà de la circumstància, certament important des del punt de vista social, polític i cultural, que infantà la creació d'aquesta òpera, no deixa de sorprendre'ns favorablement pel sentit novell, gairebé d'avantguarda, del llenguatge musical emprat en aquesta composició —el primer testimoni a Barcelona d'una interpretació operística— adreçada a *Nel festeggiarsi il Nome Felicissimo di sua maestà cattolica, Elisabetta Cristina, regina de le Spagne*.

La música d'aquesta composició del 1708 pertany cronològicament al darrer barroc, tot i que és ja empeltada per l'emergència de l'estil *Galant*, l'evidència

del qual va molt més enllà de simples detalls o particularitats, com pot comprovar-se arreu de la partitura. Caldara començà a compondre òperes des de 1689, i és la primera de la llarga llista de noranta, *L'Argene*, amb text de P.E. Radi per a la seva representació a Venècia, i la darrera, *Il Temistocle*, amb text de Metastasio, estrenada a Viena el 1736. Els estudiosos de l'obra de Caldara, especialment Robert Freeman³² i Ursula Kirkendale³³, assenyalen que si bé les seves primeres òperes palesaven menys dramatisme i expressivitat, ben aviat assumí amb rapidesa l'estil *Galant*.

Els testimonis d'aquesta estètica novella són ben abundants a l'obra, i la seva aportació s'adiu molt bé amb la tradició barroca anterior, configurant les bases d'una nova manera d'expressió musical. En aquest aspecte, cal recordar l'estada d'Antonio Caldara a Roma, durant la primavera i l'estiu de 1708³⁴, on estrenà l'oratori *Il martirio di Sancta Caterina*. Robert Freeman assenyalà la probabilitat, que Ursula Kirkendale assereix, de coincidir allí amb Alessandro i Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Händel, i d'altres compositors que residien a Roma en aquella època, com Carlo Francesco Cesarini, Bernardo Pasquini i Arcangelo Corelli. Tanmateix, aquesta no fou la seva primera estada a Roma, on ja havia residit durat el maig de 1705.

El contacte amb tots aquests compositors contribuï sens dubte al major coneixement *in situ* de l'avantguarda musical italiana del moment, que es reflecteix amb abundor a la partitura d'*Il più bel nome*.

Destaquem-ne alguns elements:

a) *Variabilitat de les diverses tonalitats de l'obra, en aquells moviments l'escriptura dels quals es realitza amb dos o més accidents a l'armadura*

Els testimonis d'aquesta grafia, ultra la modernitat del seu ús, donen fe de la superació de les escalístiques modals i de l'adscripció al llenguatge tonal, propi del darrer barroc.

En són exemples, amb dos accidents, els moviments 4 (Si bemoll major, Ària de Venere); 6 (Re major, *Ritornello*); 5 (Re major, Ària de Paride); 11 (Re major, Coro); 12 (Re major, Ària de Paride); 35 (Si bemoll major, *Ritornello*); (Si bemoll major, Ària d'Ercole); 38 (Re major, Ària de Venere); 47 (Re major, Ària de Fato) i 56 (Cor final).

Amb tres accidents, els moviments 17 (Mi bemoll major, Ària de Paride); 27 (La major, Ària de Venere); 44 (*Ritornello*); 45 (Ària de Giunone).

Amb quatre accidents, el moviment 19 (Mi major, Ària de Giunone).

32. FREEMAN, Robert. «Caldara, Antonio». A: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan (1980), vol. 3, p. 615, col. a.

33. KIRKENDALE, Ursula. «The War of the Spanish Succession Reflected in the Works of Antonio Caldara». *Acta Musicologica*, XXXVI (1964), 221.

34. Caldara romangué a Roma, participant amb els esmentats compositors, de la que Ursula Kirkendale anomena a *brilliant stagione* des de la Quaresma del 1708 fins al juliol del mateix any, men en què romangué a Barcelona: «In July he (*i.e.*, Caldara) was called to Barcelona to compose and conduct King Charles' wedding opera.» Cf. KIRKENDALE, Ursula. *Op. cit.*, p. 223.

b) L'adopció de l'escriptura de compassos breus

Aquesta representació numèrica és coincident amb el procés de modernització de l'escriptura i de major control de la vessant rítmica.

En compassos binaris, els moviments 2 (2/4, *Coro di Seguaci della Bellezza*); 9 (2/4, Ària d'Ercole); 27 (2/4, Ària de Venere); 33 (C, Ària de Fato); 38 (12/8, Ària de Venere); 42 (C), Ària *a due*; 44 (2/4, *Ritornello*); 45 (2/4, Ària de Giunone); 52 (2/4, Ària de Venere); 56 (2/4, Cor final).

En compassos ternaris, els moviments 4 (3/8, Ària de Venere); 11 (3/8, Coro); 19 (3/8, Ària de Giunone); 24 (3/8, *Ritornello*); 25 (3/8, Ària d'Ercole); 40 (3/8, Ària de Paride); 49 (3/8, *Ritornello*) i 50 (3/8, Ària d'Ercole).

c) La determinació de l'agògica

Paral·lelament a la categorització numèrica que ateny la instància rítmica, les denominacions agògiques (quan hi són) responen habitualment al criteri de la rapidesa. La designació de l'adjectiu *Allegro*, amb algunes addicions qualificadores, es troba gairebé a totes les àries i intervencions corals: així ho veiem en els moviments 1 (*Allegro*, Obertura); 6 (*Allegro*, *Ritornello*); 7 (*Allegro assai*, Ària de Paride); 9 (*Allegro assai*, Ària d'Ercole); 11 (*Allegro*, Coro); 19 (*Allegro costí costí*, Ària de Giunone); 24 (*Allegro assai*, *Ritornello*); 25 (*Allegro assai*, Ària d'Ercole); 27 (*Allegro*, Ària de Venere); 29 (*Allegro*, Ària de Paride); 31 (*All[egr]o*, Ària de Giunone); 33 (*Allegro assai*, Ària de Fato); 35 (*Allegro*, *Ritornello*); 38 (*Allegro*, Ària de Venere); 40 (*Allegro*, Ària de Paride); 47 (*Allegro*, Ària *con trombe e Istrom[en]tí*) i 52 (*All[egr]o*, Ària de Venere).

Curiosament, l'única denominació agògica que no respon al criteri de la rapidesa, només la trobem al moviment 22 (*Andante*, Ària de Fato).

A més, trobem a faltar indicacions agògiques en els moviments 4 (Ària de Venere); 12 (Ària de Giunone); 14 (*Ritornello*); 15 (Ària de Venere); 17 (Ària de Paride); 21 (*Ritornello*); 36 (Ària d'Ercole); 42 (*Aria a due*); 44 (*Ritornello*); 45 (Ària de Giunone); 49 (*Ritornello*); 50 (Ària d'Ercole); 54 (Ària de Paride) i 56 (Cor final).

Altrament, cal anotar que hi ha bastants mancances d'indicacions agògiques a la partitura que hem servat. L'absència d'aquestes informacions es fa palesa a tots els recitatius, coincidint amb el caràcter lliure d'aquest tipus de composició (*cosa mezzana*, segons deia Jacopo Peri en el pròleg de la seva *Euridice* de 1600), destinada especialment al diàleg o a la narració.

d) La determinació de la dinàmica

La partitura serva molt poques indicacions de caràcter dinàmic, potser pel criteri general de confiar en la pràctica habitual de l'època, avesada a l'expressió personal dels artistes. Per altra banda, l'absència d'aquestes indicacions, o, millor dit, la manca de regularitat en l'expressió dels criteris concrets, és habitual de trobar-la en les partitures generals, que són, habitualment, autògrafes; en canvi,

19 Aria de GIUNONE

Allegro così così

Violini I

Violini II

Viola

GIUNONE

B.C.

Allegro così così

staccato

10

VI. I

VI. II

Vla.

GIUNONE

B.C.

Quan-do si mi-ra vo-lar nel suo-lo tallun si cre-de, che sia una

18

VI. I

VI. II

Vla.

GIUNONE

B.C.

ste-lla la lu - cio-let - ta Quan-do si

6 6 6

piano

forte

piano

1. Ex. Mus. Núm. 19, Ària de Giunone, 1a pàgina, p. 58 (cc. 11-25).

a les partel·les, que són obra dels copistes professionals, s'hi troben tots els detalls inherents a la interpretació. Per tant, cal que atorguem una importància summa als pocs testimonis que, a la partitura general, que és l'única que es coneix, ens descobreixen algunes d'aquestes indicacions: els moviments 12 (*Piano sempre e staccato*, Ària de Giunone); 31 (*Staccato e piano*, Ària de Giunone) i 40 (*Con flauti, e li violini suonarono il Basso soli, e piano*, Ària de Paride).

Per altra banda, trobem diverses proves indirectes que ens menen a la pràctica d'una distinció dinàmica en la repetició immediata d'un motiu, que a l'època s'acostumava a interpretar amb el contrast entre *forte* i *piano*. En són mostres evidents, entre d'altres, els moviments 19 (Ària de Giunone, cc. 10, 21, i 38); 25 (Ària d'Ercole, cc. 3-10, 22-25, 39-42, 69-72) i 27 (Ària de Venera, cc. 11-18; 30-38; 41-47; 74-84; 84-91; 92-99). Al compàs 84 d'aquesta ària, apareix l'acotació de *piano* en els violins I i II i a la viola, prova evident d'un contrast real, bé que insuficientment indicat.

Tanmateix, aquesta distinció dinàmica entre *forte* i *piano* en un esquema repetitiu d'un mateix motiu, és una de les constants en l'*Stile Galant*, que constitueix l'antítesi de l'antic desenvolupament temàtic del llenguatge barroc, i forma part de l'avantguarda musical més trencadora de la primera meitat de segle XVIII.

e) *L'habilitat ornamentadora*

Un dels trets més significatius del darrer barroc, que connecta amb l'aparició de l'estil *Galant*, es troba en els processos contrapuntístics de la variació, la primera manifestació dels quals és el procediment anomenat *divisió*. La partitura de l'òpera *Il più bel nome* conté diversos passatges en els quals es dona aquesta habilitat: el moviment 7 (Ària de Paride, *passim*) és un dels exemples més clars: mentre la unitat de la melodia vocal es desenvolupa amb diverses figuracions (blanca, negra, corxera i semicorxera), l'acompanyament ho fa amb l'ús d'una escriptura rítmica uniforme, basada en la figuració de les corxeres.

Una major complexitat i claredat es troba en el moviment 12 (Ària de Giunone), on la melodia vocal, de figuració diversa i fluent (bàsicament, negres, corxeres i semicorxeres), es troba enmig de dos plantejaments rítmics: el superior, a càrrec dels dos violins i la viola, que actua amb contrapunt acèfal, i l'inferior, a càrrec de la tiorba sola, que realitza l'acompanyament amb la figuració isòcrona de corxeres seguides.

Molt semblant és l'exemple de l'Ària 22, on el contrast entre la melodia vocal i l'acompanyament s'aconsegueix per la figuració continuada de les corxeres.

El mateix trobem al moviment 31 (Ària de Giunone), amb l'afegit d'un baix harmònic real per sota de la melodia contínua, amb la qual cosa l'enriquiment polifònic i la fluïdesa contrapuntística atorguen una extraordinària vivor a l'obra, mercè al seu contrast.

12
Aria de GIUNONE

1

Violini I *piano sempre et staccato*

Violini II

Viola *piano*

GIUNONE

B.C. *Tiorba sola*

5

VI. I

VI. II

Vla.

GIUNONE

B.C.

Ca - ri E - li - si, Ca - ri E - li - si, stan - ze a - ma - te,

9

VI. I

VI. II

Vla.

GIUNONE

B.C.

che for - ma - te il mio rip - o - so, de g'e-roi che stan-no in

31

Aria (GIUNONE)

Con Instrumenti, e Tiorba sola

All[egr]o

Violini I

Violini II

Viola

Tiorba

GIUNONE

B.C.

staccato e piano

All[egr]o

Vln. I

Vln. II

Vla.

Tiorba

GIUNONE

B.C.

18

VI. I

VI. II

Vla.

GIUNONE

BC.

ste-lla la lu - ccio-let - ta

Quantos

6 6 6

VI. I

VI. II

Vla.

GIUNONE

BC.

mi-ra vo-lar nel suo-lo tall'un si cre-de si cre-de ches'ia una ste-lla la

4t. Ex. Mus. Núm.19, cc. 21-28, p. 58-59.

f) Els procediments harmònics

La darrera floració del barroc del primer quart del segle XVIII ateny també el paràmetre harmònic, que enriqueix notablement la paleta polifònica. Un dels procediments més emprats arreu de l'Europa d'aquesta època el constitueix l'harmonia construïda sobre acords de 6a, tant en una dimensió fixa com en progressions ascendents i descendents.

El seu origen cal veure'l en la música italiana del tombant dels segles XVII i XVIII, i especialment a l'escola romana, de la qual emergeix amb força la figura d'Arcangelo Corelli, el coneixement del repertori del qual arriba a tot el continent i fins i tot a l'Amèrica hispànica. Els *opus* 3, 4, 5 i 6 de Corelli tingueren nombroses reedicions en vida del compositor, la qual cosa explica el fenomen de la seva extraordinària recepció arreu de l'Europa de l'època.

g) L'equilibri vocal-instrumental

Il più bel nome conté molts testimonis de preciosisme i agilitats vocals i instrumentals, que testimonien l'excel·lent formació del seu autor, experimentat en la composició de gairebé un centenar d'òperes entre 1689-1736 i d'una qua-

17

VI.
unis.

Vla.

VENERE

S'eg-l'è ver che_a mas-ti-un di, co-ri_a

B.C.

24

VI.
unis.

Vla.

VENERE

man- ti, co-ri_a man - ti, io lo sa-prò, io lo sa-prò, se ve

B.C.

76

VI.
unis.

Vla.

VENERE

E_ di - rò che fu...im-mor

B.C.

5è. Ex. Mus. Núm. 4, cc. 19-29; 79-99, p. 20-24.

82

VI. unis.

Vla.

VENERE

B.C.

tal quel - lo stral che vi fe - ri, se la pia -

88

VI. unis.

Vla.

VENERE

B.C.

ga an - cor - ser - ba - te se la pia - ga

94

VI. unis.

Vla.

VENERE

B.C.

se la pia - ga an - cor - ser - ba - te.

D.C.

D.C.

37

Vls.
unis.

Vla.

PARIDE

B.C.

so-lo a ques-ta in-na-mo-ra-ta, cor-re l'a-pe e in sen-mi res - ta per-chè

40

Vls.
unis.

Vla.

PARIDE

B.C.

bel

5

43

Vls.
unis.

Vla.

PARIDE

B.C.

- la è più di quel - la. per-chè bel-la e più è più di quel - la D.C.

D.C.

6è. Ex. Mus. Núm. 17, cc. 35-46.

rantena llarga d'oratoris entre 1697-1735, com també un immens repertori de cantates, música religiosa, cànons i madrigals.

D'entre els nombrosos exemples, escollits pel seu exquisit equilibri entre veu i instrument, cal destacar el moviment 4 (Ària de Venere), especialment els cc. 19-29; 36-61 i 79-99.

També esdevé una mostra evident del que hem esmentat el moviment 17 (Ària de Paride), en les frases corresponents als cc. 35-46.

* * *

L'activitat de la capella musical de l'arxiduc a Barcelona, dirigida pel mestre Giuseppe Porsile, s'estengué, com a mínim, des de 1706 fins a 1711. Sembla probable també que Porsile hagués restat a Barcelona fins a les acaballes de 1713, com a mestre de cant de la reina Elisabet de Brunsvic-Wolfenbüttel. Les fonts musicològiques internacionals donen fe de la intensa activitat musical —i, especialment, de l'operística— de la cort barcelonesa de l'arxiduc durant aquesta època.

És evident que no podem parlar d'un impacte musical indiscriminat sobre el públic de Barcelona; en primer lloc, perquè aquest tipus d'activitats eren reservades a l'elit social i política de l'àmbit cortesà; altrament, perquè es tractava d'una novetat absoluta a la qual els barcelonins no hi estaven avesats. Per això Roger Aliet comenta que:

...cal assenyalar que desconexem la durada real de l'experiència; hem vist el títol de sis òperes, però no sabem quants cops es repetí cada una d'elles, encara que podem imaginar que devien fer-se més d'una vegada, com era el costum d'una època que no es preocupava massa del contingut argumental de les obres representades (...)

La millor prova de la manca d'impacte d'aquestes representacions radica en què foren oblidades amb el pas del temps. Quan algunes persones, en el curs del segle XVIII, parlaran de la introducció de l'òpera a la ciutat, no esmentaran mai aquestes representacions àuliques, que quedaren, així, aïllades en el temps³⁵.

Una altra cosa és la influència exercida amb regularitat no només per l'activitat operística, sinó també per la presència, durant quatre o cinc anys seguits, de la capella musical de l'arxiduc, dirigida per Giuseppe Porsile, amb les seves actuacions a la catedral, a Santa Maria del Mar i a molts altres indrets de la ciutat. Aquesta circumstància esdevingué una vertadera font d'informació de la música italiana coetània, interpretada per músics d'elit i convertida en un repertori amb el qual s'identificaren els compositors més assenyalats, fonamentalment Francesc Valls (1671-1747), el qual ja coneixia, segons que es desprèn

35. ALIET, Roger (1990). *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona de segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, p. 47.

de les seves obres anteriors, les dimensions d'aquesta línia d'avantguarda. La disposició oberta i crítica de Valls fou compartida per altres músics coetanis, dels quals cal esmentar Pere Rabassa i Lluís Serra, entre d'altres³⁶. L'extensa i intensa capil·laritat del caràcter de les seves obres causà una notable refflorida del darrer barroc i del primer *Galant* arreu de Catalunya, que s'obrí amb rapidesa a les novetats importades d'Itàlia, rebudes i interpretades amb propietat i solvència professional. Aquest fou, sens dubte, a casa nostra, el camí de la recepció més conscient i ajustada de l'avantguarda europea que coneixem amb la denominació d'estil *Galant*.

36. SUBIRÀ, José. *La ópera en los teatros de Barcelona*. Barcelona: Ediciones Librería Millà, 146, vol. I, p. 14. Esmentat per Roger ALIER. *Op. cit.*, p. 47 i 638.